

戏场:从印度到中国

——兼说汉译佛经中的梵剧史料

康保成

自许地山先生的论文《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》^①发表以来,印度文化对中国戏剧的影响就一直是一个不断被人谈论的话题。然而由于年代久远,材料匮乏,故而造成言人人殊、莫衷一是的局面。显然,彻底解开这一谜团,尚须实证。拙文《“瓦舍”“勾栏”新解》^②主要论证代表宋代演艺场所的“瓦舍”、“勾栏”这两个词汇最早出于汉译佛经,并提到唐代的“戏场”一词也来自佛典。本文拟进一步讨论“戏场”通过佛典从印度传入中国的过程,并由此涉及汉译佛经中的梵剧史料问题,以期对我国戏剧多种成因的探索有所推进。

一

就笔者所见,“戏场”一词最早见于汉译佛典《修行本起经》卷一:

白净王念:太子处官,未曾所习,今欲试艺,当如何乎?至其时日,裘夷从五百侍女,诣国门上。诸国术士,并皆云集,“观最妙技,礼乐备者,我乃应之”,王敕群臣,当出戏场,观诸技术。王语优陀:“汝告太子,为尔娶亲,当现奇艺。”优陀受教,往告太子:“王为娶妻,令试礼乐,宜就戏场。”^③

这段经文说的是释迦牟尼之父白净王为太子释迦牟尼娶亲的事。裘夷乃一小国国王须波佛(汉语善觉的意思)之女,相貌“端正皎洁,天下少双”。白净王为太子求婚,裘夷言愿求国中“勇武技术最胜

者”,于是王令手下优陀告知太子准备前往“戏场”献艺,以下记太子与伏陀、调达、阿难、大力人王等角力、相扑、竞射,均取得胜利的场面。不难看出,这里的“戏场”指的是一种竞技场所;而角力、相扑等,均被看成游戏。

按说《修行本起经》由东汉竺大力、康孟详二人合译。据梁释慧皎《高僧传》卷一,康孟详在汉灵帝、献帝时在京洛从事佛经翻译,《修行本起经》是根据昙果在迦维罗卫国所得梵本,与竺大力一起译为汉文的。汤用彤《高僧传》注引《开元释教录》卷一,谓“竺大力以献帝建安二年(公元197年)丁丑三月于洛阳译《修行本起经》”。^④由此可知,“戏场”一词是竺、康二人翻译梵语中某一对应词汇时最初使用的,时间是建安初年。

此后不久,在建安七子之一应场的《斗鸡诗》中出现了“戏场”一词,诗云:

戚戚怀不乐,无以释劳勤。兄弟游戏场,命驾迎众宾。二部分曹伍,群鸡焕以陈。双踞解长镢,飞踊超敌伦。芥羽张金距,连战何缤纷。从朝至日夕,胜负尚未分。专场驱众敌,则捷逸等群。四座同休赞,宾主怀悦欣。搏奕非不乐,此戏世所珍。^⑤

此诗的创作年代无确考。徐公持《魏晋文学史》推断刘桢、应场的年龄与曹丕、曹植兄弟相当。^⑥这样,建安初应场方十岁左右,不可能作《斗鸡诗》。再看曹植、刘桢也都有同题《斗鸡诗》,故可推断此诗乃三人唱和之作。据《三国志·魏书·王粲传》,曹丕于

建安十六年(公元211年)为五官中郎将时,与弟曹植及建安七子中的王粲、徐干、陈琳、阮瑀、应场、刘桢“皆好文学”,“并见友善”。张可礼《三曹年谱》、俞绍初《建安七子年谱》,均将曹丕、曹植与建安诸子的唱和系于建安十六年,^⑦甚是。故曹植、刘桢、应场三人的《斗鸡诗》亦应作于是年。这比竺、康合译的《修行本起经》晚了十五年左右。

应场诗中的“戏场”,乃是斗鸡、游戏的场所,与《修行本起经》略同。末句“此戏”,指斗鸡,是把斗鸡当成一种游戏。

众所周知,早在先秦时期,汉语就把竞技、角力、战斗等称之为“戏”。“戏”当然要有场所,但“戏场”一词却没有出现。我们无法判断应场是否读过《修行本起经》,故无法否定二者不约而同的可能性。但佛经中最早出现“戏场”,以及在一个相当长的时间内,这一词汇要么出自汉译佛经,要么指与佛教有关的场所(详后),却无疑昭示出“戏场”的梵语源头以及应场使用这一词汇的偶然性。可以推测,精通梵文、汉语的竺、康二人,是使用最精确、最易懂的汉语词汇,将梵文原意传达出来的,这样“戏场”一词便应运而生了。可见,《高僧传》卷一引安公语,称“孟详所出,奕奕流便,足腾玄趣”,非妄语也。

二

从应场《斗鸡诗》到隋唐之前的三百多年中,“戏场”在汉族文人的著述中未见使用,却频频出现在汉译佛经中。据笔者对《大正新修大藏经》前32册的统计,有11部佛典15处30余次使用“戏场”,其中多数是隋唐以前翻译的。在这些佛经中,“戏场”的意义仍然延续《修行本起经》的说法,指游戏、竞技的场所。例如失译《杂譬喻经》卷一:“昔波罗奈国有大力士八人,一人当六十象力。……佛于是化作年少力士来角犄。……力士出外相见,将诣戏场,轻其年少,便欲扑杀之。”^⑧这里的“戏场”是“角犄”场所,但佛能变化,可见又非一般的竞技,而带有幻术或者戏剧的成分。经比较,现存另外三部同名、内容亦略同的《杂譬喻经》,依时间先后分别为后汉·支娄迦谶、

吴·康僧会、晋·鸠摩罗什翻译,故可推断这部失译的《杂譬喻经》大概也不会晚于东晋。

稍晚些时,“戏场”一词出现在佛经偈颂中,用以表现“人生如戏”的佛理,但明显是前一种意义的借喻,同时透露出“戏”即指戏剧的消息。试看北魏·瞿昙般若流支翻译的《正法念处经》卷五的一段偈语:

如此伎儿,取诸乐器,于戏场地,作种种戏。
心之伎儿,亦复如是,种种业化,以为衣服。戏
场地者,谓五道地,种种装饰,种种因缘,种种乐
器,谓自境界。伎儿戏者,生死戏也。心为伎
儿,种种戏者,无始无终,长生死也。^⑨

在这里,“戏场”本是伎儿“作种种戏”的场所。这戏有“乐器”,有“装饰”,可能是指歌舞或戏剧表演,再从“种种业化,以为衣服”来看,当以指戏剧扮演为确。所谓“五道”,即佛教所称的地狱、饿鬼、畜生、人、天五种轮回转生的境界。把“戏场”比作“五道”,是把伎儿扮演的“种种戏”比作“五道”的种种轮回境界。隋·阇那崛多翻译的《佛本行集经》卷十四的一段偈语说:“众生流转烦恼海,犹如蜂在竹孔间。三有循复若秋海,上下往还无止息。亦如戏场诸幻化,又似山川逝水流。众生老病死亦然,或生天人三恶道。”^⑩这段话意思比较明白,可作为上引《正法念处经》的注脚。所谓“戏场诸幻化”,也就是上文的“种种戏”,当指戏剧中演员所扮演的各种不同的角色,不同的处境,以及戏中人物的生老病死等。在佛教看来,人生的生老病死,如同戏剧人物一般短暂;同样,人生的“恩爱”、“欢乐”,也像戏剧表演般短暂。同书卷十九:“咄此恩爱,会无多时,须臾便失,犹如戏场,作大欢乐,忽然还散。”^⑪说得再清楚不过。又,唐·地婆诃罗翻译的《方广大庄严经》卷四所载偈说:“犹如浮云,须臾而灭;合已还散,如聚戏场。”^⑫这是说人生的聚散也像戏剧一般。总之,把人生比作戏剧,在佛教经典中十分常见。在这种比喻中,“戏”不会是泛指一般的歌舞、杂戏,而实就是指戏剧。

值得注意的是,在佛经偈颂中,“戏场”有时同“那吒”相联系。如隋·阇那崛多翻译的《发觉净心经》卷二:“犹如那吒在戏场,说他猛健诸功德。”^⑬什

么是“那吒”呢?许地山说:“依牛津大学梵文教授麦东那(A. A. MacDonell)底意见,梵语名‘戏’为‘那吒迦’(nataka),‘优伶’为‘那吒’(natir)。”同为闍那崛多翻译的《佛本行经集》中有“那吒迦”语,原注:“隋云以歌说吉事也”。许地山认为“以歌说吉事”相当于中国的戏曲。梵剧研究学者黄宝生先生也认为,“那吒迦”是梵语 nataka 一词的音译,其意思是戏剧或剧本。还有,以往人们搞不清楚梵语中的 nata 是指舞蹈演员还是戏剧演员,到维杰塞卡罗(A·Wijesekera)发现巴利语佛典中有 nata 在舞台上作戏剧表演的记述,才确认 nata 是“喜剧演员”。黄宝生认为,nata “类似中国古代的俳优”,“是印度戏剧的源头”。^⑭参考中外梵剧学者的意见,我认为上引“那吒在戏场”语中的“那吒”,也就是梵语 nata 的音译,意译应写作俳优、伎儿、伎者、乐人等。宋·法护译的《大乘集菩萨学论》卷七有“如伎艺者,往戏场中,别说功勤,自以为得”^⑮与“犹如那吒在戏场,说他猛健诸功德”意正同,可见“那吒”就是“伎艺者”,其实就是戏剧演员。看来,“那吒”是喜欢自我吹嘘的,与宋元南戏中的丑角略同。

无论如何,在隋唐乃至此前的汉译佛经中,“戏场”可专指戏剧演出场所可说是确定无疑的了。这“戏剧”当然就是梵剧。

三

到了隋朝,“戏场”一词再次出现在文人著述中,用以指中国的场所。不过,它们要么出自佛僧之手,要么用以指与佛教有关联的演出场所,透露出“戏场”从印度向中国转移时的过渡痕迹。

费长房辑于隋开皇十七年(597)年的《历代三宝记》卷十二,有僧琨集的《论场》三十一卷,云:“譬世园场则五谷百果,戏场则歌舞音声,战场则矛甲兵仗,道场则幡华宝盖、种种庄严。今此论场,譬同于彼,无事不有。”^⑯僧琨是隋文帝时大兴善寺沙门,“为隋二十五众读经法主”(见《续高僧传》卷九)。他将“先圣后贤所撰诸论”与陈列在各种不同场地的种种物品作比,言其无所不有。这里的“戏场”已非用

于佛经翻译,故不是指印度场所,但也不是指中国的具体场所,而是一种泛指。显然,“戏场”这一词汇,在从相对应的梵语翻译而创制出来,到一般文人接受,随心所欲地用来指中国的演出场所,需要一个相当长的过渡时期。

隋·薛道衡《给事善心戏场转韵》诗中有:“佳丽俨成行,相携入戏场”句,可以说,从应场的《斗鸡诗》,经历了近四百年时间,到这时,“戏场”又开始用以指中国的场所了。然而,这戏场虽在中原,表演的却都是西域的歌舞、杂技、百戏:“羌笛陇头吟,胡舞龟兹曲。假面饰金银,盛服摇珠玉。”“卧驱飞玉勒,立骑转银鞍。纵横既跃剑,挥霍复跳丸。抑扬百兽舞,盘踞五禽戏。狡狴弄斑足,巨象垂长鼻。青羊跪复跳,白马回旋骑。”^⑰从“羌笛”、“胡舞”、“龟兹曲”中,仍可看出戏场的外来痕迹。

隋炀帝时,戏场中的表演用来招待外国使者。《隋书·音乐志》(下)记:“每岁正月,万国来朝,留至十五日,于端门外,建国门内,绵亘八里,列为戏场。百官起棚夹路,从昏达时,以纵观之。”^⑱顾炎武认为,此处“戏场亦谓之场屋”,可能是有“棚”的。^⑲这推测是从“起棚夹路”来的,但此处起的“棚”,很可能是看棚;“戏场”是“绵亘八里”的狭长地带,很可能就是一条路,观众(百官)在路两旁的棚中观看而已。《资治通鉴》卷一八一“炀帝大业六年(公元610年)”条载:“丁丑,于端门街盛陈百戏,戏场周围五千步,执丝竹者万八千人,声闻数十里,自昏至旦,灯火光烛天地,终月而罢。”^⑳按“丁丑”即正月十五日,一般认为后世元宵节即从此始。“戏场周围五千步”与“绵亘八里”的狭长通道形的“戏场”可能不是同一个,因为占用道路不能时间过长,所以止“从昏达旦”,但后一戏场“终月而罢”,可能是在不常用的广场上。无论如何,都表明隋代的戏场不是固定的,而是占用道路或广场,需要演出时才临时搭建,与佛经中的印度“戏场”一样。

乍一看,隋炀帝时的戏场似乎与佛教无关,其实不然。炀帝《正月十五日于通衢建灯夜升南楼诗》云:“法轮天上转,梵声天上来。灯树千光照,花焰七枝开。”^㉑可见炀帝建“戏场”显然是受了佛教的影

响。就连薛道衡《给许给事善心戏场转韵》诗,写的也是大业二年元夕的庆典,^②亦当与佛教的影响相关。

唐代戏场多数都在佛寺中或佛寺前的广场上。唐·张固的笔记《悠闲鼓吹》,记宣宗女万寿公主在她的小叔子有病时去慈恩寺“看戏场”:

上问:“公主视疾否?”曰:“无。”“何在?”曰:“在慈恩寺看戏场。”……上责曰:“岂有小郎病,乃亲看他处乎?”^③

《资治通鉴》大中二年(848)十一月条亦载此事,字句略异。以此可知“戏场”对一般人的吸引力。

唐代长安戏场,几乎无一与佛寺无关。五代·钱易《南部新书》卷五记云:“长安戏场多集于慈恩,小者在青龙,其次荐福、永寿。尼讲盛于保唐,名德聚之安国。士大夫之家入道,尽在咸宜。”^④慈恩寺之外,青龙、荐福、永寿、保唐、安国、咸宜,亦均为佛寺名。

长安以外也一样。《太平广记》卷三九四“徐智通”条引《集异记》,提到楚州龙兴寺,“寺前素为郡之戏场”。又同书卷八三引《广古今五行记》:濮阳郡续生,“每四月八日,市场戏处,皆有续生。郡人张孝恭不信,自在戏场,对一续生,又遣奴子往诸处看验,奴子来报,场场皆有。”^⑤孙昌武先生指出:四月八日为佛诞,此处所谓“戏场”,亦在佛寺。因佛寺中佛诞活动而以戏场代指佛寺也。^⑥

佛寺中的“戏场”,一是举行百戏表演,二是演出俗讲、变文。佛寺内外表演百戏,在《洛阳伽蓝记》中已有明确记载,这传统比较久远了。但演出俗讲、变文,却是唐代才兴起,宋代就消失了。著名的俗讲僧文淑,在寺中表演俗讲,引得观众“填咽寺舍,瞻礼崇拜”(《因话录》卷四)。长安几乎每一寺院墙壁上,都画有“变相”图画,用以配合变文的演出。韩愈《华山女》诗:“街东街西讲佛经,撞钟吹螺闹宫廷。”这里的“讲佛经”,很有可能是讲唱俗讲。

胡士莹先生说:唐代寺院“形成变场、戏场的原因,与寺院‘设乐招会’、‘俗讲’、‘呗赞’是有关系的。寺院既形成变场、戏场,因此,长安的士子娼妓们,便往往借赴会出游。如《北里志》说:‘诸妓以出里艰

难,每南街保唐有讲席,多以月三、八日,向率听焉。……故保唐寺每三、八日,士子极多,盖有期于诸妓也。’这样看来,大家到会的目的,已与听讲无关了。”^⑦这解释虽有一定道理,但过于强调娼妓的作用似会忽略艺术本身。美国学者谢弗《唐代的外来文明》一书指出,当时的长安人,“可能会参加收入丰裕的佛寺中举办的各种大型的节日活动、舞会以及戏剧演出等。这样的佛寺遍布长安。佛寺举办的这些新奇的文娱活动最初可能起源于印度和突厥斯坦的佛教国家。”^⑧窃以为,由于表演的文娱活动来自外域,方式“新奇”而使“戏场”兴盛的解释可能比较符合实际。

从总体看来,唐代的戏场仍带有明显的佛教文化印迹。不过,也有少数似已与佛教脱离了关系,而用以指一般的百戏演出场所。如《太平广记》卷七四“张定”条引《仙传拾遗》,记广陵人张定从一道士学会变化“音乐戏剧”之术,变出“无比设厅戏场,局筵队仗,音乐百戏,楼阁车棚”;卷一九三“嘉兴绳技”条引《原化记》,记开元中嘉兴一囚徒表演绳技,“吏领至戏场”云云。^⑨字面上都与佛教无关。还有,唐·段安节《乐府杂录》“傀儡子”条,言“引歌舞有郭郎”,“凡戏场均在俳儿之首”。^⑩如果暂时不理睬傀儡戏来源的话,这里的“戏场”也看不出有什么外来因素,而是指戏剧和小型歌舞表演场所。

直到宋代,“戏场”才用以专指优戏演出场所。宋·蔡絛《铁围山丛谈》卷四:“丁使遇介甫法制适一行,必因设燕,于戏场中,方便作为嘲诮,肆其诮难,辄有为人笑传。”^⑪按“丁使”即北宋著名优人丁仙现,他总在宴会时表演优戏,讥讽王安石的新法。故此处“戏场”乃优戏表演场所。又宋·洪迈《容斋三笔》卷二“平天冠”条:“范纯礼知开封府,中旨鞠淳泽村民谋逆事。审其故,乃尝入戏场观优,归途见匠者作桶,取而戴于首,曰:‘与刘先主何如?’遂为匠擒。”^⑫此处“戏场”,也是表演优戏的剧场。被范纯礼以“谋逆”罪审讯的村民,是因为模仿优戏中的刘备而被捕的。宋代文人,在用“戏场”指优戏表演场所的时候,已经十分纯熟、得心应手了。

总之,“戏场”一词最初用于佛经翻译,专指古

代印度的歌舞、竞技、戏剧表演场所,隋唐时始普遍用以指中国的佛教场所或外来百戏演出场所,少数的指世俗艺术表演场所,宋代专指优戏表演场所。至此,“戏场”终于彻底摆脱了在其母语控制下的巨大的惯性,最终完成了它的“中国化”、世俗化过程。

四

本文第二节已经涉及到汉译佛经中的梵剧史料问题。为便于进一步讨论,本节先将唐·义净翻译的《根本说一切有部毗奈耶》卷三十九的一段经文抄录如下:

有南方乐者,来至王城。……自相谓曰:“我等作何方便,得使众人情生欢爱,多获财利,以自供身?”时有一人,作如是议:“若说大人殊胜行迹,可使众人情生欢爱,多获财物。”……时彼乐人,俱共往诣六众之所,礼足而白:“如佛往昔为菩萨时,在睹史天宫将欲下生瞻部州内,作四种观察,欲界六天,随应作事,咸皆作为,降神母腹及诞生时,渐至童年,出门游观,见老病死等,遂适林中苦行六年,将为无益,道成正觉,普济群迷。如是等缘,愿皆为说。”六众报曰:“汝等闻此,欲何所为?”乐人告曰:“我欲修入管弦,缉为歌曲。”时邬陀夷闻已,告曰:“痴人,汝将我佛法胜事,奏入弦歌,汝可即行,不能为说。”(以下记乐人在吐罗难陀苾刍尼处得闻佛行迹,略,引者注)乐人闻已,咸取其事,修入弦歌。……手振鼗鼓,广集诸人,作众伎乐。始从菩萨睹史天下,迄至普济群迷,并悉奏入管弦,盛为舞乐。……敬信之类,生希有心,皆云:“奇哉乐人,善为歌唱,多赠钱贿,有异常伦。”于是乐者,复更思惟:“不信之人,终须吸引。”遂令一人,作阇陀形;复遣一人,作邬陀夷状,却坐而食。其阇陀形者,即以瓦碗,盛灰满中,上置沙糖,至邬陀夷处,蹲踞而住。报言:“大德邬陀夷存念,我阇陀苾刍已饱足食,复得如是美好饮食,情希更长,愿与我作余食之法。”时邬陀夷乐人,取沙糖食,

便以灰碗,覆彼头上,告云:“此是汝物,随意餐啖。”时不信人,见其希有,并皆大笑,唱言美乐,多遗珍财。时诸看人,戏散之后,随所至处,如前次第,话向余人。六众苾刍,辗转闻说,共相议曰:“无识倡优,模我形状,戏场之内,用作希奇。我今宜可,与彼乐儿,作无益事。”即相谓曰:“我等宜应,向姊妹边,共忆戏事。”即便至彼,而告之曰:“姊妹,如我世尊,为菩萨时,所有行迹,当时有一乐者,名高腊婆,取菩萨行,歌入管弦。我等虽看,有忆不忆,即便共歌其事,无有遗失。”遂即往至,二神堂所,去其不远,张设戏场。青布旁遮,红禅上覆。既布置已,六众俱来。时邬波难陀,即着俗服,以彩叠缠头,手拍鼗鼓。自余诸伴,皆为舞乐。鼓声才发,大众云奔,弃彼戏场,皆集斯处。……于是六众,戏讫散场,所有财物,并收将去。时诸乐人,亦随其后,观知住处,便见六众,入竹园中。乐人在门,伺看其事,时邬陀夷,出寺门外,于其耳侧,尚有雌黄。乐人见之,问言:“向为伎乐,岂圣者耶?”答言:“我故欲辱汝痴人,岂容汝等,假我威光,以为活命?反相调弄,作我形仪,对众人前,以当诃笑。……”^③

按此处“戏场”,指的应是梵剧演出场所(详后文)。值得注意的是:一、“张设戏场,青布旁遮,红禅上覆”云云,应当是戏台的布置。可知早期梵剧在演出前需要临时装饰戏台,这与印度著名戏剧理论著作《舞论》的记载相合。同时,我国山西省洪洞县霍山明应王殿忠都秀作场壁画,戏台正上方有横额,演员身后有帐幔悬垂,与早期梵剧“戏场”相同。二、“戏场”布置在“二神堂所”附近。据《根本说一切有部毗奈耶》同卷,“二神”即二龙神,指的是王舍城内主雨的祇利龙和跋婁龙,时人为求风调雨顺在城外修建“二神堂”,每年节庆日,六大城所有人云集此处。这种情况,令人再次想起忠都秀作场壁画,其背景右侧正是一条张牙舞爪的龙;而左侧一人,手执利剑,可能就是斩蛟的二郎神吧?三、“乐人”与“六众”的“戏场”相距不远,似乎在演出“对台戏”。可见“戏场”不设围墙,只在空旷处搭设戏台而已。这与我国

早期剧场的情况也十分相似。

据研究,梵剧约起源于公元前8世纪,但没有剧本流传下来,现存最早的梵剧剧本是公元1至2世纪马鸣的《舍利弗》等三种残卷和2至3世纪的“跋娑十三种”。^④研究梵剧,特别是早期梵剧,历来资料匮乏。我们注意到早已有学者从汉译佛经中寻找梵剧的蛛丝马迹。例如许地山曾指出汉译《佛本行集经》中的“那吒迦”就是梵剧,译者的注文“以歌说吉事”即是“戏曲”(亦指梵剧,引者注)。他还明确说过:“《普曜经》里也曾说过佛陀具有演剧底技能。梵剧底发展可以从佛典推测出来。”此后,季羨林先生用鸠摩罗什译的《佛说弥勒下生成佛经》、唐·义净译的《根本说一切有部毗奈耶》、元魏·慧觉译的《贤愚经》等,与吐火罗文《弥勒会见记》剧本进行比较研究。^⑤黄宝生先生指出,西晋·竺法护翻译的《普曜经》中的“歌舞伎乐,无事不博”,唐·地婆诃罗翻译的《方广大庄严经》中的“管弦、歌舞、俳谑”,隋·阇那崛多翻译的《佛本行集经》中的“宫商律吕,舞歌戏笑”,均与印度早期大乘佛经《通神游戏》第十二品中,提及少年释迦牟尼精通“琵琶、乐器、舞蹈、歌唱、吟诵、故事、俳谑(或戏笑)、软舞、戏剧(natya)、摹拟”相应;《佛本行集经》讲到目连见“一伎人,以戏弄故,令大众喜”,“可能属于梵语戏剧的‘独白剧’(Bhnan)。”这些研究,为我们进一步在汉译佛经中寻找梵剧的痕迹提供了借鉴和启发。我认为上引义净译《根本说一切有部毗奈耶》卷三十九的那段文字,是难得的梵剧史料,现具体分析如下:

这段经文可分为四个环节。首先,“南方乐人”为“多获财物”,在吐罗难陀苾刍尼处闻听了释迦牟尼的事迹后,“咸取其事,修入弦歌”,创作了以佛祖生平为题材的戏剧作品,赢得了佛教信徒的欢迎。由此可知,一、“南方乐人”是为谋利而创作、表演戏剧的职业艺人;二、这出戏几乎包含了佛祖生平全过程,应当具有相当规模,而不是一般的以滑稽调笑为特征的俳优剧;三、梵剧在正式演出前要击鼓聚众,我国旧时农村的戏剧演出与之类似。

其次,“乐人”为吸引非佛教信徒,进而扮演“六众”:“遂令一人,作阉陀形;复遣一人,作邬陀夷状。”

两个演员表演“阉陀”与“邬陀夷”在进食时的一场争斗:“阉陀”欲以覆盖了砂糖的灰土欺骗“邬陀夷”,岂知早被看破,结局是“邬陀夷”吃了上面的砂糖后将一碗灰土扣在“阉陀”头上,赢得观众大笑。我们知道,所谓“六众”指的是佛在世时的六个比丘,“阉陀”与“邬陀夷”以及下文提及的“邬波难陀”均在其中。据说“六众”多行越轨之事,佛祖亲制的许多戒律多因“六众”而起。所以,这是一出讽刺“六众”说谎骗人,教人诚实的滑稽小戏,剧中的“阉陀”、“邬陀夷”可能都以丑角扮演。

再次,“六众”回忆所看过的戏剧:“如我世尊,为菩萨时,所有行迹,当时有一乐者,名高腊婆,取菩萨行,歌入管弦。我等虽看,有忆不忆。”这里道出一段鲜为人知的早期梵剧史料:有一位名叫“高腊婆”的艺人,曾将释迦牟尼为菩萨时的“行迹”编成戏剧演出,“六众”都看过这出戏。

最后,“六众”表演世尊行迹:“即便共歌其事,无有遗失”。想必这剧中也有“六众”自己的形象,所以演出后邬陀夷斥责乐人“假我威光”、“作我形仪”。“邬波难陀”可能是“六众”中最善于戏剧表演的,所以他“即着俗服,以彩叠缠头,手拍鼗鼓”,而“自余诸伴,皆为舞乐”。在这里,“俗服”显与僧服相异,而以“彩叠缠头”是戏剧服饰,或许早期梵剧演出唯主角须特意身着戏服,其余演员则无须另作装扮。“六众”的表演取得了更大的成功,将“南方乐人”的观众吸引到自己的“戏场”,所得钱财颇为不菲。在《根本萨婆多部律摄》卷十二中,有一段经文:“时有乐人,取六众苾刍形像,变入管弦。既是新,人皆竞集。…六众苾刍,闻斯事已,自相告曰:‘无识倡优,模我形状……’遂于大会众聚之时,着俗衣服,自为歌舞”^⑥云云,二者所记当为同一事,可参看。又《根本说一切有部苾刍尼毗奈耶》卷十五中有一段经文,也讲“南方乐者”表演佛祖“行迹”事,很像是上述引文的缩写,兹不赘引。

这说明,早期梵剧演员基本上由两种人组成,一是专职演员(“乐人”或“倡优”),一是出家的僧人苾刍。同时,在表演以佛陀事迹为内容的正剧时可能插演滑稽小戏。

据黄宝生先生介绍,最早有关印度戏剧比较明确的记载见于现存梵语佛经《百譬喻经》和《天譬喻经》,《百譬喻经》记佛陀前生曾是国王迦罗古钱德,“有一次,从南方来了一位戏班师傅,国王吩咐戏班演出‘佛陀剧’(Baoddham Natakam)。于是,戏班师傅亲自扮演佛陀,其他演员扮演众比丘。”我认为,这“南方”的“戏班”与上述引文中的“南方乐人”,“佛陀剧”与上述引文中将“佛法胜事,奏入弦歌”的戏剧,讲的可能是同一件事,二者完全可以互相参照。

汉译佛经中的“俳优”,多用来称戏剧演员,我们可从中揣摩梵剧尤其滑稽小戏的表演特点。如《阿毗达磨大毗婆沙论》卷三十一将“俳优”与陶师、商人、力士、猎主等放在一起,看成是一种职业。卷一一三谓:“或俳优者,欲作愚者欢笑语时,指顾跳跃,作诸言笑。”^②看来丑角可以扮“愚者”,手舞足蹈引人发笑。《父子合集经》卷十一:“又如世间俳优者,令他喜悦,易己形状,作鸛鹄面,或师子面,或打或缚,翻为乐想。”^③透露出早期梵剧中的丑角可能戴面具,化妆成动物形象,表演遭到追打缚捉的场面。《福盖正行所集经》卷四:“如俳优者,易其形色,设得为人,生贫穷家,于母胎中,受种种苦”,“如俳优者,着妙衣冠,于众人前,自称王者。”^④可见俳优还可以扮演穷人或王者。《大乘理趣六波罗密多经》卷四有“乞者、俳优”的说法,可见职业演员地位之低下。

五

最后简单谈谈梵剧对我国戏剧的影响问题。

首先,有确切材料表明,唐和唐以前,我国僧人曾经在印度看到过梵剧演出。东晋·法显游天竺,所著《法显传》,记他在印度北方的摩头罗国,见“众僧大会说法,说法已……使彼人作舍利弗,本婆罗门时诣佛求出家。”据章巽先生校注本,“彼人”,有的版本作“伎乐人”或“伎人”。^⑤学术界普遍认为,法显看到的就是马鸣的梵剧作品《舍利弗》。此外,唐·义净著《南海寄归内法传》卷四记其所见云:

戒日王取乘云菩萨以身代龙之事,辑为歌咏,奏谐弦管,令人作乐,舞之蹈之,流布于代。

又东印度月官大士作毗输安咀嚩太子歌词,人皆舞咏。……尊者马鸣亦造歌词及《庄严论》。

王邦维先生注云:“流布于代:此指戒日王所作剧本 Nagananda,汉译名《龙喜记》。乘云,梵文 Jimn-tavahana 的意译,剧中主角名。”^⑥黄宝生先生除认同此说外,还指出月官大士和马鸣所作的“歌词”,实际也都是指剧本。

我还认为,法显在狮子国(今斯里兰卡)王城中见到的“辩说人著王衣服,骑象上,击鼓唱言”,而王则“作菩萨五百身以来种种变现”,^⑦可能也是梵剧演出。加之《弥勒会见记》剧本在新疆的被发现、《沙恭达罗》剧本在浙江天台山国清寺的被发现,可以说,梵剧在南宋戏文产生之前被国人所知是确凿无疑的。

其次,梵剧与我国戏剧确有许多相似之处,许地山、郑振铎二先生早就将二者作过比较。最近季羨林先生根据新疆发现《弥勒会见记》的事实推断:梵剧“大有可能通过河西走廊进入内地”,并且也将二者作了比较。^⑧

然而,有的学者认为,这些相似“或者是属于古代戏剧的共生现象,或者另有来源”,“依靠这种比较的方法是难以服人的”;讨论梵剧对中国戏剧的影响,“有赖于新的实证性材料的出现”。^⑨还有的学者从文本出发,提出:由于语言的障碍,梵剧剧本在东传的过程中蜕变为俗讲,它不能对汉族戏剧“本体”的发展进程产生明显的作用”。^⑩

在这里,我想提出:梵剧与我国南戏不仅开场形式相同,而且二者都与傀儡戏密切相关;这种相似,不大可能是一种“共生现象”。

据许地山介绍,梵剧与傀儡戏有深刻的渊源关系。10世纪时,弄傀儡人名为“引线匠”,“梵剧里底舞台监督犹名为‘引线匠’。他出来说‘引子’,把当演底剧情叙说出来,又为大众祝福,……当引线人唱完下台以后,便有一个打扮得和他一样底人上来,用剧中人底口气叙述剧情和作剧中人底姓名,这个人叫做‘创业者’,他的来历不明,或者是‘创造傀儡的人’底意思。”又据金克木先生介绍,印度11世纪剧作家克里希那弥湿罗的《觉月初升》中,戏班主人仍被称

为“牵线人”,第一幕开头有“引子”,用以提示剧情。^{④⑥}

我们知道,南宋杂剧中有“引戏色”,《都城纪胜》、《梦粱录》都有“引戏色分付”的记载。何为“引戏色分付”?明传奇《鸚鵡洲》第六出,元稹(付末扮)拜访薛涛(小旦扮),酒席间请来一个戏班子表演了一段傀儡戏,以助酒兴:

(外上)谢家子弟每到了。(众扮梨园子弟上)元相公磕头。(付末)少礼。那一个是引戏?取戏目上来。(递目科)(付末)有这些本数,都是谢阿蛮传授的么?(众应科)(付末)这《傀儡梦》新闻。(小旦)就将那傀儡先做一做如何?(付末)最妙。(引戏开,众喝采科)巨奈天公搬弄,晓夜没些闲空,临到欲眠时,又遣梦儿欢哄。小宋,小宋,唤醒荆王懵懂。这词是[如梦令],单道楚襄王巫山云雨梦一节。(众问科)这故事出在那里?(引戏)出在云梦之台,高唐之观。……襄王何曾梦见朝云暮雨,宋大夫何曾导欲宣淫?傀儡来了。(扮楚襄王、宋玉上)(引)楚王、宋大夫同游云梦者。(楚演科)(引)王问者。(宋应对科)(引)大夫回奏者。(楚向宋科)(引)王命大夫作赋者。(楚下)(引)王下。(宋正立隐几科)(引)大夫归帐中安宿者。(神女登场科)(引)神女上。(宋、女演科)(引)大夫梦中与神女若远若近,若密若疏。(旦下)(引)神女下。(王又登场科)(引)王又上。(宋俯伏科)(引)大夫奏梦者。(楚演科)(引)王又命作赋者。(俱下)(引)出场了也。荒唐云雨千年后,仿佛君臣两赋中。(下)^{④⑦}

已往有学者曾对人演傀儡、摹拟傀儡动作不相信、不理解,读此尽可释疑矣。这是以“梨园子弟”扮演傀儡戏的演出脚本,也是从傀儡戏向人戏过渡的证据。它不仅使“引戏色分付”得到印证,而且表明“引戏”与傀儡戏的渊源关系。“引戏”担负初上场“开”的职责,它与“众”答问之后,提示观众“傀儡来了”,接着就是脚色上场。所以我认为,“引戏”的主要职责,就是引出脚色,并且提示动作。所谓“分付”,既有向脚色(最初是傀儡)提示动作,又有向观

众提示剧情这两种意义。无独有偶,这种演出形式,至今仍在安徽贵池傩戏中有遗留。王兆乾先生介绍说,贵池傩戏第一出往往为《报台》,“报台”者称为“先生”:

先生不化妆,既担任台上的捡场,如搬桌椅、摆蒲墩,也负责引戏上场(如舞伞时执伞上场)和喊断。尤其值得注意的是,有些齐言体的剧本,如《陈州散粮》、《宋仁宗不认母》,他们主要坐在台上从头至尾高声演唱。唱到那个角色,那个角色出场,或坐或立,形同木偶。在戏剧情节进行过程中,某一角色有唱词或动作,则此角色的演员动作一下。这种演出方式以缙溪曹最为典型,角色出场还需专人牵引。^{④⑧}

王兆乾还说:“缙溪曹《刘文龙》及其他戏的演出,装扮者一律不唱不做,由捡场者牵引上场,安排固定位置站立或坐下,便不再动作。由两位坐在表演区后面的‘先生’按剧本唱念词,锣鼓伴奏,唱到角色上下场时,由捡场人牵引此角色上下场,并放鞭炮一串。”^{④⑨}显而易见,南宋杂剧中的“引戏”,贵池傩戏中的“捡场者”、“先生”,与梵剧中的“舞台监督”、“引线匠”、“牵线人”,在职能上毫无二致。更令人吃惊的是,在梵剧中,“助手称呼舞台监督为‘先生’(bhava)”^{⑤①}这种细微的相似很难解释成是巧合,二者必有渊源关系。

许地山、郑振铎都注意到梵剧与南戏在开场形式、前后台问答上的相似,许地山说:“看来南剧比北剧较为近乎梵剧底体制。”郑振铎也说:“传奇或戏文的体裁或组织”,“与印度戏剧逼肖之处,实足令我们惊异不置。”^{⑤②}郑振铎还认为梵剧是通过南印度的商人从海上带到我国东南一带来的,所见均极具启发性。而梵剧中的“引线匠”先生,与传奇中的“引戏”、贵池傩戏中的“报台先生”相似的事实,或可补充许、郑二先生的意见。

假如以上所举可算是“实证性材料”的话,那么上文已经指出的梵剧与我国戏剧的相似之处,如:以布幔装饰戏台、以龙神作为“戏场”的背景、戏台建在神庙附近空旷场地、以自夸为表演特征的丑角、开场前击鼓聚众等等,应当也都不是偶然的吧!

注 释:

- ① 《小说月报》第17卷号外,1927年,第1—36页。本文凡引许地山文均见此篇,以下不再注出。
- ② 刊《文学遗产》(北京)1999年第5期。
- ③ 《大正新修大藏经》第3册,第465页。
- ④ 汤用彤校注:《高僧传》,北京,中华书局,1992年版,第12页。
- ⑤ 逯饮立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,北京,中华书局,1983年版,第384页。
- ⑥ 徐公持:《魏晋文学史》,北京,人民文学出版社,1999年版,第129页。
- ⑦ 分别参张可礼:《三曹年谱》,济南,齐鲁书社,1983年版;俞绍初:《建安七子年谱》,《中州学术论集·古代文学卷》第一辑,北京,中华书局,2000年版,第402—471页。
- ⑧ 《大正藏》第4册,第505页。
- ⑨ 《大正藏》第17册,第24页。
- ⑩ 《大正藏》第3册,第717页。
- ⑪⑫ 《大正藏》第3册,第743页、第567页。
- ⑬ 《大正藏》第12册,第49页。
- ⑭ 黄宝生:《印度古典诗学》,北京大学出版社,1999年版,第16页、10—11页。本文凡引黄宝生文均见此书,以下不再注出。
- ⑮ 《大正藏》第32册,第96页。
- ⑯ 《大正藏》第49册,第106页。
- ⑰ 《先秦汉魏晋南北朝诗》,第2684—2685页。
- ⑱ 北京,中华书局校点本,第381页。
- ⑲ 参《日知录集释》,上海古籍出版社影印道光十四年本,第2412页。
- ⑳ 北京,中华书局校点本,第5649页。
- ㉑ 《先秦汉魏晋南北朝诗》,第2670页。
- ㉒ 参王秋桂:《元宵节补考》,载台北《民俗曲艺》第65期。
- ㉓ 影印文渊阁《四库全书》,第1035册,第551页。
- ㉔ 影印文渊阁《四库全书》,第1036册,第210页。
- ㉕ 分别见《太平广记》(北京,中华书局校点本),第3148、532页。
- ㉖ 孙昌武:《唐代长安佛寺考》,载《唐研究》第2卷,北京大学出版社,1996年版,第43页注39。
- ㉗ 胡士莹:《变文考略》,《宛春杂署》,杭州,浙江人民出版社1981年版第131页。
- ㉘ 吴玉贵中译本,北京,中国社会科学出版社,1995年版,第36页。
- ㉙ 见《太平广记》,第465、1449页。
- ㉚ 《中国古典戏曲论著集成》(一),北京,中国戏剧出版社,1959年版,第62页。
- ㉛ 影印文渊阁《四库全书》第1037册,第591页。
- ㉜ 《容斋随笔》,上海古籍出版社校点本,1978年版,第435页。
- ㉝ 《大正藏》第23册,第844页。
- ㉞ 《中国大百科全书·戏剧卷》“印度戏剧”条,北京,中国大百科全书出版社,1989年版,第481页。
- ㉟ 详参季羨林:《吐火罗文〈弥勒会见记〉译释·导论》,《季羨林文集》第11卷,南昌,江西教育出版社,

- 1998年版,第7—138页。
- ③《大正藏》第24册,第593页。
- ④《大正藏》第27册,第584页。
- ⑤《大正藏》第11册,第949页。
- ⑥《大正藏》第32册,第726、740页。
- ⑦章巽:《法显传校注》,上海古籍出版社,1985年版,第59页。
- ⑧王邦维:《南海寄归内法传校注》,北京,中华书局,1995年版,第185页。
- ⑨章巽:《法显传校注》,第154页。
- ⑩季羨林:《中印文化交流史》“戏剧”,《季羨林文集》第4卷,第454页。
- ⑪孙政:《“中国戏剧源于印度梵剧说”考辨》,《东西方戏剧纵横》,南京,江苏文艺出版社,1996年版,第15、25页。
- ⑫廖奔:《从梵剧到俗讲——对一种文化转型现象的剖析》,《文学遗产》,1995年第1期。
- ⑬金克木:《概念的人物化——介绍古代印度的一种戏剧类型》,《梵佛探》,南昌,江西教育出版社,1999年版,第392页。
- ⑭《古本戏曲丛刊》二集二函,第11册15页。
- ⑮王兆乾辑校:《安徽贵池傩戏剧本选》,台湾施合郑民俗文化基金会,1995年版,第607、608页。
- ⑯王兆乾、王秋桂:《安徽省贵池市刘街乡源溪村曹、金、柯三姓家族的傩戏》,台湾施合郑民俗文化基金会1993年版,第74、75页。
- ⑰黄宝生:《印度古典诗学》第129页。
- ⑱郑振铎:《插图本中国文学史》,北京,人民文学出版社,1957年版,第569页。

(康保成,中山大学 教授)

简 讯

由院长马卡里齐、副院长扎姆波尼率领的意大利波罗尼亚美术学院代表团近日访问了我院。经双方商谈,该校正式与我院建立了校际交流关系;两校舞台美术系从今年起将在对方学校定期轮换举行师生作品展览,交换教师讲学,为两校教师到对方进修、考察提供方便。

9月9日此项合作的第一个项目,《意大利波罗尼亚美术学院歌剧舞美设计展》在我院熊佛西楼二楼展出了近百幅该校学生毕业公演作品,指导教师、系主任马奈里教授向参观者介绍了该系的教学和学生们的创作。